

Wracając do domu, wracając do Irlandii

Winterwood Patricka McCabe'a

Doświadczony przez życie, trawiony poczuciem żalu i nagłej pustki po odejściu żony i córki, główny bohater *Winterwood* (2006) Patricka McCabe'a decyduje się na powrót z Londynu, stanowiącego zarówno miejsce niedawnej rodzinnej sielanki, jak i arenę jej tragicznego zakończenia, do miejsca swoich narodzin – Irlandii oraz rodzinnej wsi Slievenageeha. W moim zamysśle pojawiające się w tytule niniejszego artykułu sformułowanie ma nie tyle prezentować już na wstępie główne wątki fabularne powieści irlandzkiego twórcy, ile wskazać na dwa najważniejsze konteksty, w odniesieniu do których będę odczytywać jedną z istotniejszych, choć z pewnością nie najbardziej znaną z jego powieści. Co ważne, zagadnienia te można postrzegać jako równoległe wobec tego, co dzieje się na poziomie fabularnym, choć autor nie zajmuje się nimi otwarcie. To sposób prowadzonej narracji, pełnej pominięć i przemilczeń, stanowi zaproszenie do poszukiwania na poziomie formy, modelu narracji (i narratora) czy podejmowanych pozornie *en passant* wątków znaczeń wykraczających poza bezpośrednie „tu i teraz” powieści.

Owe dwa najważniejsze konteksty to, po pierwsze, dom rodzinny i relacje rodzinne stanowiące w omawianej powieści główny element fabuły oraz, po drugie, tradycja powieści irlandzkiej, w którą utwór pisarza niewątpliwie można wpisać. Co znaczące, obie te kwestie są z sobą nierozzerwalnie połączone, jedną bowiem z głównych tradycji powieści irlandzkiej jest ta związana z opisem życia w majątkach ziemskich, czyli tak zwana *country house novel*. Charakterystyczna tematyka tego gatunku, za którego głównych twórców można uznać Marię Edgeworth (1767–1849), Charlesa Levera (1806–1872) czy Williama Carletona (1794–1869), obejmuje rodzinę, religię i wspólnotę. Podobnie jak w angielskiej powieści pastoralnej¹

¹ Pastoralizm pojawił się w literaturze angielskiej najpierw w poezji renesansu. Za jego ówczesnych najważniejszych przedstawicieli należy uznać Edmunda Spensera i sir Phi-

dominującym celem tego rodzaju twórczości było ukazanie znaczenia tradycyjnego życia wiejskiego. Dla analizy *Winterwood* istotna jednak będzie nie tyle tradycja pisania o sposobach, w jakie mieszkańcy wsi kontynuowali zwyczaje ziemiańskie w ciągu kilku stuleci, ile to, jak zmieniła się percepcja owej tradycji w okresie powojennym oraz jak te zmiany zostały odzwierciedlone w powstającej w tym okresie literaturze. Powojenna powieść irlandzka wykazuje bowiem wyraźną potrzebę zdekonstruowania owych stereotypowych wyobrażeń, a motorem podejmowanych prób przepisania tradycji jest dynamika współczesnych przemian społeczno-ekonomicznych, globalizacja jako mechanizm niejako odrywający współczesnych Irlandczyków od tradycji życia wiejskiego. Paradoksalnie oznaki pozycji Irlandii jako części globalnego systemu ekonomiczno-kulturalnego idą w parze z rozwijającym się szczególnie od lat 80. XX wieku „przemysłem dziedzictwa” (*heritage industry*), który w Wielkiej Brytanii i w Irlandii (co *Winterwood* doskonale obrazuje) łączy się z komodyfikacją wszelkich znaków przeszłości i poszukiwaniem finansowych korzyści ze wzrostu zainteresowania narodową przeszłością i jej materialnymi śladami. Sytuacja ta powoduje wzmożoną uwagę, z jaką społeczeństwo, a przede wszystkim twórcy kultury, zaczynają się przyglądać swoim kulturowym korzeniom. Rezultaty ich inspekcji okazują się jednak mniej niż zadowalające. Pogłębiona analiza przeszłości i tradycyjnych modeli życia na wsi, dokonywana przy użyciu współczesnej wiedzy i narzędzi jej pozyskiwania, pokazuje, że ważną rolę w owej „sielance” odgrywały: kazirodstwo, pedofilia, alkoholizm i rodzinne tragedie. I to właśnie rozliczenie z ciemną przeszłością stało się wątkiem dominującym współczesnej powieści irlandzkiej.

Walka o tradycję i walka z przeszłością

Jak pisze Anne Fogarty, powieść irlandzka w XX wieku została ukształtowana pod wpływem walk politycznych oraz walk w dziedzinie estetyki – twórcy starali się „stworzyć odrębną i specyficzną tradycję, która byłaby w stanie odzwierciedlać oraz wyrażać podziały i konflikty ideologiczne

- lipa Sydneya. W XVII wieku powstał gatunek określany mianem *country house poem*. Utwory poświęcano wtedy konkretnym majątkom ziemskim i uczuciom, jakimi darzyli je ich właściciele. Wraz z narodzinami powieści pastoralizm stał się jednym z głównych jej wątków, a tradycja opisu życia w majątkach ziemskich była rozwijana przez najważniejszych twórców angielskiej literatury, w tym Jane Austen, Thomasa Hardy’ego, E.M. Forstera czy Virginię Woolf.

charakterystyczne dla społeczeństwa kolonialnego oraz które byłyby w stanie odnieść się do traumatycznych skutków dziedzictwa postkolonialnego” (Fogarty 2009: 102)². Wielu z nich zdawało sobie sprawę z braku sięgającej XVII wieku tradycji literackiej, jaką mogła się pochwalić literatura angielska. Konflikt polityczny z Anglią, szczególnie w XIX wieku, oznaczał, że literatura irlandzka z niechęcią odnosiła się do tradycji realistycznej, postrzeganej jako nieodpowiednia dla wyznaczonego przez nich celu, to znaczy oddania „społecznych tarć i konfliktów”. W związku z tym miejsce realizmu zajęły „absurdalne opowieści, alegorie polityczne, romanse gotyckie, metafikcja, opowieści z życia chłopstwa” i inne formy (Fogarty 2009: 102). Według Colma Tóibína literaturę irlandzką cechuje baśniowość, a także stosowanie techniki pęknięć i uników, stanowiące wyraźny kontrast wobec tradycji powieści angielskiej, gdzie dominują linearne narracje i wyraźny nacisk na ciągłość fabuły (Tóibín 1991: 44–55)³. Za główne postaci tak rozumianej walki z tradycją i o tradycję można uznać najważniejszych pisarzy irlandzkiego modernizmu: Jamesa Joyce’a, Flanna O’Briena i Samuela Becketta. W powieści współczesnej natomiast, podobnie jak w twórczości owej trójki, eksperyment formalny lub narracyjny idzie w parze z krytyczną rewizją fundamentów irlandzkiego społeczeństwa.

Jak pisze Gerard Carruthers, sceptyczne nastroje wobec kondycji Irlandii były szczególnie widoczne w literaturze powstającej w okresie stopniowego wzrostu niezależności kraju od Wielkiej Brytanii, to znaczy w 1948 roku, gdy Irlandia stała się republiką, oraz w roku 1949, kiedy to oficjalnie wyszła ze struktur Brytyjskiej Wspólnoty Narodów (Carruthers 2005: 113). Tendencja ta znacząco wzrastała w kolejnych dekadach, by pod koniec XX wieku przybrać formę szerokiego kulturowego frontu rewizjonizmu, który w literaturze objawił się powstaniem często szokujących powieści poświęconych najbardziej wstydlivym i bolesnym elementom zbiorowej tożsamości⁴. Szczególne poruszenie wśród

■
² Tłumaczenia cytowanych tekstów anglojęzycznych pochodzą od autorki.

³ Według Fogarty pisarzy irlandzkich cechuje postrzeganie narracji nie „jako wolnego wyboru estetycznego, lecz jako dogłębnie upolitycznionej formy narzuconej lub świadomej kalkulacji”, w związku z czym „znajdują się zatem w szczególnej pozycji, gdzie zmuszeni są do wynajdowania rzeczy na nowo, choć zawsze pozostają uwikłani w nieuniknione dziedzictwo literackie, które samo w sobie jest z gruntu niestabilne” (Fogarty 2009: 103).

⁴ W latach 90. ukazało się wiele powieści, których główni bohaterowie (a szczególnie bohaterki) zmagają się z doświadczeniem wykorzystywania seksualnego w młodym lub bardzo młodym wieku. Były to m.in. *The Invisible Worm* Jennifer Johnston (1991), *Another Alice* Lii Mills (1995) czy *Down by the River* Edny O’Brien (1997).

publiczności i krytyków wywołały utwory ukazujące akty przemocy jako część życia rodzinnego i jako zjawisko mające swe źródło w patologicznych relacjach rodzinnych. Niezgoda na akceptowanie zakazu publicznego poruszania tematyki związanej z seksualnością jest widoczna w twórczości wielu autorów działających w tym czasie, a dla niektórych z nich (w tym Johna McGaherna, zwolnionego ze stanowiska nauczycielskiego) odwaga w podejmowaniu tych wątków wiązała się z poważnymi konsekwencjami w życiu zawodowym i publicznym. Niemniej jednak udało im się zakwestionować dominujący wizerunek Irlandii jako „zdrowego społeczeństwa skupionego na rodzinie”, a szczególnie wprowadzić do głównego dyskursu publicznego zagadnienia związane z niepewną definicją męskości w irlandzkim społeczeństwie, która miała się wyrażać skłonnością do przemocy i aktami agresji wobec słabszych oraz fizycznie i materialnie podległych (Carruthers 2005: 115). Wspomniane problemy nadal nie zostały jeszcze wystarczająco dobrze przepracowane, czego dowodami są niezwykle silna obecność tej tematyki w literaturze i filmie w ostatnich kilku dekadach, a także docenienie dorobku podejmujących ją autorów, czego przykładem był sukces Anne Enright, która zdobyła Nagrodę Bookera w 2007 roku za powieść *Tajemnica rodu Hegartych*. Powieść Enright stanowi wyraz głębokiego zaangażowania współczesnych pisarzy irlandzkich w najbardziej palące problemy społeczne swoich czasów przy równej bezkompromisowości w budowaniu niekonwencjonalnych struktur narracyjnych, powstających w reakcji na świadomość ograniczonych możliwości formy powieściowej w obrazowaniu doświadczeń traumatycznych.

Winterwood Patricka McCabe’a – walka z formą, walka z przeszłością

Akcja wszystkich powieści Patricka McCabe’a rozgrywa się we współczesnej Irlandii. Niemniej jednak nie są one poświęcone jedynie bieżącym problemom, ale przede wszystkim sposobom, w jakie współczesne społeczeństwo irlandzkie odzwierciedla sytuację schizofrenicznego zwracania się zarówno w kierunku przeszłości oraz tradycji, jak i w kierunku teraźniejszości dokonującej radykalnego zerwania z dziedzictwem historycznym. Jak pisze Donna Potts, powieści McCabe’a przyglądają się także politycznym źródłom kryzysowej sytuacji tego kraju, które krytyczka określa jako wynikające z historycznej roli Irlandii, będącej angielską kolonią, oraz jej obecnej roli jako kulturowej kolonii

amerykańskiej (Potts 2005: 463). Od samych początków swojej twórczości prozatorskiej McCabe był świadomy owej znaczącej roli „bogatszych krewnych”, jak można określić relację Irlandii wobec dwóch największych potęg odpowiednio XIX i XX wieku, w konstrukcji niezwykle problematycznej współczesnej tożsamości Irlandczyków. Choć ta tematyka nie jest w jego utworach otwarcie omawiana, bez wątpienia stanowi kontekst, bez którego niezrozumiałe mogą się wydawać dylematy przeżywane przez bohaterów jego powieści.

Konieczne do właściwego odczytania utworu jest osadzenie w historycznym kontekście osobistej tragedii Francie’ego Brady’ego, bohatera trzeciej z kolei i przełomowej w karierze McCabe’a powieści *Chłopak rzeźnika* (1992, wyd. pol. 2000). Francie jest rozdarty pomiędzy dzieciństwem a dorosłością, podobnie jak otaczająca go kultura jest rozdarta pomiędzy wartościami angielskimi i irlandzkimi. Za ten utwór autor otrzymał Irish Times Award for Fiction oraz nominację do Nagrody Bookera. Wątek osobisty z szerszymi aluzjami do ogólnej kondycji społeczeństwa łączy także *The Dead School* (1995) oraz najpopularniejsza książka pisarza, rozstawiona ekranizacją w reżyserii Neila Jordana powieść *Śniadanie na Plutonie* (*Breakfast on Pluto* 1998, wyd. pol. 2000). We wszystkich tych utworach widać, jak twierdzi Potts, problematyczną kondycję kultury stale dokonującej wyboru pomiędzy „tradycją a nowoczesnością, odwiecznymi konfliktami rodzinnymi a zimnowojennym konfliktem nuklearnym” (Potts 2005: 464), a wszystko to rozgrywa się równolegle do osobistych zmagani bohaterów z ich najbliższym środowiskiem.

Chłopak rzeźnika to historia Francie’ego Brady’ego, który opowiada dzieje swego życia w formie retrospekcji. Większość przedstawionych wydarzeń rozgrywa się, kiedy chłopak ma około 12 lat. Historia jego dzieciństwa jest niemal identyczna z tą, którą przedstawia bohater i narrator *Winterwood*: dorasta w atmosferze przemocy domowej, jego ojciec to alkoholik, a matką targają depresja i skłonności samobójcze. Oboje umierają, po czym Francie ucieka w świat wyobraźni, choć nie jest to sfera pełna fantastycznych postaci czy artystycznych inspiracji, lecz ponura otchłań halucynacji i paranoi. Ostatecznie, podobnie jak w przypadku bohatera *Winterwood*, wizje podsuwane przez schorowaną wyobraźnię dziecka z dysfunkcyjnej rodziny popchną go do popełnienia okrutnej zbrodni. Co znaczące, choć *Chłopak rzeźnika* nie jest powieścią autobiograficzną, McCabe wychował się w podobnych warunkach. Urodzony w 1955 roku, dorastał w małym mieście, gdzie w latach 60. główną rozrywką były dla niego amerykańskie komiksy i kino. Jego rodzina także pozornie była normalną małomiasteczkową rodziną, pod tą maską zaś kryło się domowe nieszczęście.

Wykształcony w Dublinie w kolegium nauczycielskim, w 1985 roku McCabe przeniósł się do Londynu, gdzie uczył i tworzył do 1993 roku. Przenosiny do brytyjskiej stolicy także stanowią wątek obecny w *Winterwood*, podobnie jak późniejszy powrót pisarza do Irlandii (McCabe mieszka obecnie w Sligo na zachodnim wybrzeżu wyspy).

Autor w wydanej w 2006 roku powieści *Winterwood*, podobnie jak w *Chłopaku rzeźnika*, śledzi losy bohatera przez wiele lat, dzięki czemu stanowi ona w tym sensie rodzaj *Bildungsroman*. Różnica między nimi polega na tym, że jeśli w tym drugim utworze akcja rozgrywa się przede wszystkim we wczesnej młodości bohatera, a przedstawione wydarzenia są opisywane jako prowadzące do późniejszych tragicznych konsekwencji, to w *Winterwood* struktura narracyjna jest niejako odwrócona. Jej bohatera, Irlandczyka Redmonda Hatcha, poznajemy w momencie, gdy jest dorosły i kiedy owe „konsekwencje” trudnej przeszłości po części już wybrzmiały. Zresztą o tym, że bohater posiada jakąś bolesną przeszłość i że zaważyła ona na jego życiu i działaniach, czytelnik dowiaduje się niejako przy okazji, podczas gdy same wydarzenia pozostają jedynie zasygnalizowane przez narratora i ukazane w sposób niepozwalający jednoznacznie określić, czy rzeczywiście do nich doszło. Trudność ta wynika z zastosowania przez McCabe’a narracji pierwszoosobowej i stopniowego wprowadzania w snutą przez Redmonda opowieść elementów skłaniających czytelnika do zakwestionowania jej zgodności z tym, czego rzeczywiście doświadcza bohater. Jest on, w tym sensie, przykładem tak zwanego niewiarygodnego narratora, to znaczy wersja wydarzeń, którą przedstawia, każe czytelnikowi powątpiewać w jego prawdomówność lub podejrzewać, że pomimo zamierzonej rzetelności nie jest w stanie przedstawić „prawdy” ze względu na swoją ignorancję, zaniedbanie, ograniczenie poznawcze lub problem psychiczny. Według klasycznej definicji Wayne’a Booth’a „niewiarygodny narrator” wypowiada się lub działa niezgodnie z normą ustanowioną przez powieść i w związku z tym stanowi przedmiot jej ironicznego potraktowania (Shaffer 2006: 178). Pomimo pozornie empatycznej, choć z pewnością niepogłębionej obserwacji swojego najbliższego otoczenia, przede wszystkim żony i córki, Redmond Hatch okazuje się w pewnym momencie całkowicie „niewiarygodnym narratorem” swojej opowieści. W jego przypadku może to wynikać z zaburzeń psychicznych powstałych w wyniku traumatycznych doświadczeń w dzieciństwie.

Powieść jest podzielona na chronologicznie zorganizowane rozdziały i klarowność owego układu harmonizuje z uporządkowaną narracją o pierwszych latach znajomości z przyszłą żoną. Bohater stwierdza, że był to „związek

doskonały. Rodzaj relacji, o której marzy każdy z nas” (20)⁵. Początkowo opowieść Hatcha stanowi obraz domowej sielanki: pierwszych spotkań, oświadczeń, ślubu, wspólnego wyjazdu do Londynu i narodzin córki. Pojawienie się dziecka okazuje się niezwykle ważnym wydarzeniem w życiu bohatera. W tej części opowieści poświęca on uwagę kupowanym dla niej prezentom (filmowi wideo *My Little Pony*, książce *Where the Wild Things Are*) i ich wyimaginowanemu, bajkowemu światu, tytułowemu „zimowemu lasowi”. W jego opisie tej sielanki nie są w stanie zaburzyć problemy zawodowe⁶ ani kłopoty finansowe rodziny⁷. Nic nie zapowiada katastrofy w postaci zdrady i kryzysu małżeńskiego, a następnie odejścia żony i jej wyjazdu z córką do Irlandii. Czytelnik jest równie zaskoczony co snujący swą smutną opowieść Redmond. Pierwsze podejrzenia co do (nie)wiarygodności jego relacji pojawiają się, gdy porzuca on na chwilę romantyczne rozważania nad nieuchronnym końcem każdej miłości i zaczyna się zastanawiać nad przyczynami odejścia żony. W pewnym momencie wspomina, że przecież przyczyną nie mogłyby być te wszystkie nieistotne szczegóły, które Catherine podała, odchodząc: wybuchy agresji, niestabilność nastroju, lęk przed jego przemocą, emocjonalny dystans i naleganie na posiadanie kolejnego dziecka (syna) pomimo niestabilnej sytuacji emocjonalnej i finansowej związku. Redmond z niedowierzaniem i niejaką biernością przyjmuje decyzję żony o odejściu i informację od prawnika, że nie ma prawa widywać się z córką. Jego rezygnacja i pasywność zostają jednak zakwestionowane, kiedy podejmuje zdecydowane i radykalne działania: udaje się nad morze, gdzie symuluje swoje samobójstwo, a następnie pod innym nazwiskiem przyjeżdża do Dublina. Opis tych wydarzeń przeplata się jednak z drugim głównym wątkiem powieści, który z wolna odkrywa przed czytelnikiem nieco inny charakter bohatera.

Jeszcze w czasie małżeństwa z Catherine Hatch poszukuje tematu do kolejnego artykułu i zachęcony przez redaktora jednej z gazet postanawia napisać o rodzinnej wiosce w dolinie góry Slievenageeha, znajdującej się w okolicach Dublina. Miejsce to przechodzi typowe dla końca XX wieku przemiany, a artykuł ma opisać i ocalić dla przyszłych pokoleń pozostałości lokalnej, wiejskiej kultury. Hatch szczególną uwagę poświęca postaci starego gawędziarza. Mieszkańcy postrzegają go jako przemilego

■

⁵ Odniesienia do powieści omawianej w artykule są podane w postaci numerów stron w nawiasach.

⁶ Jako niezależny dziennikarz Hatch wciąż ma problemy ze znalezieniem czasopisma gotowego opublikować jego teksty.

⁷ Żona Hatcha Catherine pracuje w barach i sklepach, lecz jej zarobki nie wystarczają na utrzymanie rodziny.

staruszka oraz repozytorium wiejskich opowieści, humoru i języka. Ned Strange, którego opowieść (w formie dialogów z Hatchem) z czasem staje się głównym źródłem materiałów do artykułu, zarówno fascynuje, jak i zniechęca Hatcha. Co niezwykle zastanawiające, dziennikarz niejako odkrywa swą rodzinną wioskę w jego opowieści, nie przedstawiając czytelnikom w największej nawet ogólności własnych wspomnień z okresu dzieciństwa, które spędził w tym miejscu. Slievenageeha wydaje się dla niego obce, tak jakby spędzony tam czas został całkowicie wymazany z jego pamięci. Co istotne, w rozmowach z Hatchem Strange ukazuje dwa całkiem niespójne oblicza: raz jest wiejskim poczwiiną, „starym papciem”, za jakiego uważają go mieszkańcy, snującym opowieści o młodzieńczej miłości i swych zalotach do Annamarie Gordon, a raz z niekrytym okrucieństwem przeklina kobietę, używając najgorszych wyzwisk, i sugeruje, że zamordował ją w akcie zemsty za zdradę. Wspomina o wuju Redmonda, Florianie, charyzmatycznym gawędziarzu i doskonałym tancerzu tradycyjnego „hornpipe’a”, by po chwili opowiadać, jak to wiecznie pijany ojciec Redmonda pobił jego matkę tak bardzo, że zmarła na skutek krwotoku. Mężczyzna był wtedy małym dzieckiem i może nie pamiętać lub nie chce pamiętać owych wydarzeń. Doskonale pamięta jednak, że ojciec pomimo podjętej próby uznał wychowywanie syna za zbyt wymagające i oddał go do sierocińca, gdzie odwiedzał go jedynie wspomniany wuj Florian.

Wydaje się, że zawarte w fabule opisy spotkań Redmonda z Nedom przede wszystkim mają na celu zasugerowanie ambiwalentnej natury życia wiejskiego w Irlandii, zarówno jej pięknych, jak i tragicznych elementów, niczym w ludowej balladzie. Wyjątkowa pozycja Neda, uwielbianego w dolinie Slievenageeha ze względu na to, że stanowi dla nowoczesnej społeczności jedyną więź z przeszłością i tradycją, sugeruje duże znaczenie zachowywania starych obyczajów i kultywowania irlandzkiego folkloru. Ten wątek zostaje jednak ukazany w całkowicie nowym świetle, kiedy Redmond dowiaduje się z gazety o mroźących krew w żyłach wydarzeniach w Slievenageeha: Ned Strange zostaje aresztowany za gwałt i brutalne morderstwo na małym Michaelu, chłopcu, którego miał zaznajamiać – podobnie jak inne dzieci – z lokalnym językiem i obyczajami, po czym popełnia samobójstwo w więzieniu. Ciało chłopca zostaje odnalezione w pobliskiej opuszczonej fabryce w sosnowym lesie. Wydarzenie to jest okazją dla narratora, by wspomnieć innego mieszkańca Slievenageeha, który także pod jowialną dobroduszością krył najgorsze instynkty. Odwiedzający Redmonda co tydzień wujek Florian zabierał go z prowadzonego przez siostry sierocińca na niedzielne spacerki i pod drzewem kazał mu „tańczyć hornpipe’a”. Narrator umieszcza nazwę tańca w cudzysłowie, cytując bowiem określenie

używane przez wuja, kiedy wyjaśniał chłopcu ich „zabawy” w sosnowym lesie. Choć Hatch nie opisuje dokładnie, jakie czynności tam wykonywano, nie pozostawia wątpliwości co do ich seksualnej natury. Zakochane w charyzmatycznym Florianie zakonnice nie domyślały się powodu depresji chłopca lub ignorowały jego narzekania.

Od tego momentu nadal dość wiarygodna i utrzymana w realistycznej konwencji narracja zmienia się w pełną drastycznych wizji i dusznej atmosfery relację umysłu w stanie dezintegracji. Redmond popada w pijaństwo, Ned (czy też jego duch) pojawia się w jego motelu i gwałci go, po czym przez kilka lat nawiedza go w różnych momentach, doprowadzając do wybuchów neurozy i depresji. Redmond obserwuje też swoją córkę, żonę i jej nowego męża, dzięki czemu pod nieobecność dorosłych może się udać z wizytą do córki. Uradowaną widokiem ojca i pełną ufności dziewczynkę zabiera do samochodu i wywozi do „zimowego lasu”. Głodną i spragnioną karci w agresywny sposób za „ciągłe narzekania”, czego później żałuje, choć uzasadnia swój gniew stwierdzeniem, że przecież „nie chciała się zamknąć” (112). To jednak nie ma znaczenia, ponieważ „w zimowym lesie” już zawsze mają być szczęśliwi, zawsze mają być razem. W powieści nigdy nie zostaje wyjaśnione, co zrobił z córką Hatch, gdy już dowiózł ją do opuszczonej fabryki znajdującej się obok „zimowego lasu”. W dalszej części opowieści Redmond zostaje taksówkarzem i jako starszy już mężczyzna często ze zdziwieniem dostrzega swoje odbicie w lustrze i stwierdza: „uderzyło mnie, jak łatwo, jak niezwykle łatwo, w owej bejsbolowej czapce na głowie można by mnie pomylić z Nedom Strangem. [...] Pomyślałem, że mógłbym uchodzić za jego brata bliźniaka” (180). Na tym etapie (po zamordowaniu córki?) Ned już nie wydaje mu się przerażającym gwałcicielem, lecz pocziwym „starym papciem”, skrzywdzonym być może przez niewierność żony. Ową przejętą niespodziewanie od Neda „starpapciowatość” Redmond odgrywa wobec swoich współpracowników, opowiadając im o swojej (nieistniejącej przecież) rodzinie, choć nie wszyscy w pełni wierzą w jego opowieści. Pewnego wieczoru do taksówki wsiada Catherine, która początkowo nie rozpoznaje byłego męża. Kiedy jednak to następuje, nie ma wątpliwości, że czeka ją tragiczny koniec.

Walka o tradycję – znaczący poprzednicy

Winterwood, jak zauważa Eugene O’Brien, to utwór, którego nie można przypisać do któregośkolwiek ze znanych gatunków fikcji literackiej, ponieważ jest on jednocześnie romansem, kryminałem, krytyką społeczną

i utworem dekonstruującym „pretensje powieści realistycznej wobec prawdy” (O’Brien 2008: 9). Według krytyka, choć *Winterwood* pozornie podąża tropem klasycznej powieści o rozwoju bohatera (*Bildungsroman*) czy też rozwoju artysty (*Künstlerroman*), w czym stanowiłby nawiązanie do najważniejszego dzieła tego typu w Irlandii, czyli *Portretu artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce’a, jego struktura narracyjna każe postrzegać go jako powieść postmodernistyczną⁸. Z formalnego punktu widzenia, twierdzi O’Brien, *Winterwood* nie jest utworem eksperymentalnym i wpisuje się w nurt powieści konfesyjnych⁹. W ich nowej, postmodernistycznej wersji tożsamość bohatera przestaje jednak być spójna oraz jednorodna i zawiera w sobie możliwość różnicy¹⁰ – Redmond powoli staje się Nedom, co więcej, przypomina sobie, jak ten żartował, że wszyscy w górskiej dolinie są spokrewnieni, a nazwisko „Hatch” znaczy w języku irlandzkim „dziwny” (*strange*) (O’Brien 2008: 9, 12).

Na samym końcu powieści przemiana Redmonda w Neda wydaje się kompletna, ponieważ to Ned zabiera głos jako ostatni i przedstawia się jako ten, który „dokończy opowieść”, ponieważ Redmond zawsze zatrzymuje się w pewnym momencie, traci głos i nie jest w stanie wydusić z siebie nic poza niezrozumiałym charkotem. Nowy narrator zaznacza jednocześnie, że do opowieści mogą się wkradać nieścisłości, wszak wiadomo, że starzy „górcy oszuści” są znani z wybujałej fantazji (239). W wielu

⁸ *Portret artysty z czasów młodości* Joyce’a i *Winterwood* McCabe’a O’Brien analizuje jako przykłady odpowiednio modernistycznej i postmodernistycznej powieści. W jego odczytaniu *Winterwood* to powieść postmodernistyczna z tego względu, że można w niej odnaleźć elementy określone przez najważniejszych teoretyków postmodernizmu, Jacques’a Derride, Jeana-François Lyotarda i Jeana Baudrillarda, jako charakteryzujące dzieło postmodernistyczne. Co znaczące, krytyk nie określa precyzyjnie, czy interesuje go postmodernizm jako kierunek w sztuce i literaturze (następujący po modernizmie rozumianym jako formacja artystyczna charakteryzująca się konkretną stylistyką), czy też jako całość produkcji artystycznej powstającej w danym okresie historycznym (po modernizmie), który w języku polskim określa się z kolei jako ponowoczesność. Choć O’Brien nie odwołuje się w swym artykule do teoretycznoliterackich definicji powieści postmodernistycznej, można założyć, że ma on na myśli klasyczne pozycje na ten temat, na przykład autorstwa Briana McHale’a. Zob. McHale 2012.

⁹ Powieść konfesyjna jest gatunkiem, który wywodzi się z autobiograficznych pism łączących w sobie opowieść o życiu z krytycznym spojrzeniem na jego całokształt, ze szczególnym uwzględnieniem popełnionych błędów. Bezpośrednimi źródłami są *Wyznania* św. Augustyna i *Wyznania* Jeana-Jacques’a Rousseau.

¹⁰ O’Brien odwołuje się tu (dość luźno) do ponowoczesnych teorii podmiotu. Według nich podmiotowość nie jest jednorodną, choć podlegającą zmianom w czasie, całością, lecz ulegającą ciągłym przekształceniom konstrukcją, którą jednostka modyfikuje zgodnie z bieżącymi potrzebami. O’Brien nawiązuje przede wszystkim do pism Derridy na temat różnicy i języka, a także do *Kondycji ponowoczesnej* Lyotarda i jego twierdzeń dotyczących upadku wielkich narracji. Zob. Lyotard 1997.

częściach powieści czytelnik nie może mieć pewności, czy to Hatch jest wytworem chorej wyobraźni Neda, czy też na odwrót, a powieść rozgrywa się tak naprawdę „w nieświadomości obu narratorów” (O’Brien 2008: 14). Co znaczące, O’Brien odczytuje połączenie ich osobowości w kategoriach postmodernistycznego upadku wielkich narracji na korzyść *petit-recits* (małych opowieści) (O’Brien 2008: 14).

Swoją tezę krytyk uzasadnia całkowicie odmiennymi sposobami pojmowania i budowania literackiego obrazu tożsamości w powieściach Joyce’a i McCabe’a, które odzwierciedlają zmieniające się koncepcje tożsamości w XX i XXI wieku: od spójnego, silnego podmiotu ku tożsamości płynnej, otwartej na różnicę i wewnętrznie skonfliktowanej. Niemniej jednak, choć należy przyznać, że typ narracji pierwszoosobowej u obu autorów jest różny, poleganie O’Briena na klasycznym zestawieniu opozycji binarnych modernizm–postmodernizm wydaje się sporym uproszczeniem. Po pierwsze, twórczość Joyce’a – a szczególnie *Portret* – stanowiła, jak twierdzi McCabe, ważną inspirację dla jego twórczości. Po drugie, co istotniejsze, w ramach literatury irlandzkiego modernizmu nietrudno znaleźć ważne pierwowzory tego rodzaju „rozszczeplenia” osobowości w jednym utworze, którego narracja jest prowadzona (pozornie) w pierwszej osobie.

W odniesieniu do pierwszego postawionego tu problemu należy podkreślić, że McCabe otwarcie przyznaje się do zainteresowania twórczością Joyce’a, którego zbiór opowiadań *Dublińczycy* wywarł na nim wrażenie, „jakby został napisany wczoraj” (FitzSimon, w: Shaffer 2006: 176). Sposób, w jaki Joyce używa języka, stanowił bezpośrednią inspirację dla techniki zapisu dialogu w powieści *Chłopak rzeźnika*. Podobnie jak autor *Dublińczyków* McCabe wyeliminował cudzysłów jako znak dialogu i ograniczył interpunkcję do absolutnego minimum. Jego cel był zbliżony do tego, jaki przyświecał Joyce’owi: „wynaleźć język na nowo”, aby czytelnicy „mogli poczuć jego żar” (FitzSimon, w: Shaffer 2006: 176).

Drugą podniesioną przeze mnie kwestią jest istnienie innych dzieł literatury irlandzkiego modernizmu, które można uznać za wprowadzające podobny typ „niewiarygodnego narratora” jak ten w powieści *Winterwood*. Mam tu na myśli twórczość jednej z najważniejszych postaci literatury europejskiej – Samuela Becketta. Beckett, w dyskursie krytycznym pojawiający się zazwyczaj w kontekście tak zwanego teatru absurdu i ogólnych przemian w obrębie dramatu ze względu na to, że część jego utworów została napisana po francusku, stosunkowo rzadko stanowi odniesienie do dyskusji na temat tradycji literatury irlandzkiej. Wynika to także z bardziej „europejskiej” niż „irlandzkiej” pozycji pisarza.

To jednak nie w dramacie Becketta trzeba szukać interesujących mnie tu tropów, lecz w jego poprzedzających twórczość teatralną powieściach. W klasycznej trylogii: *Molloy* (1951), *Malone umiera* (1951) i *Nieznanywalne* (1953) Beckett zrewolucjonizował narrację pierwszoosobową, stopniowo ograniczając ją wyłącznie do punktu widzenia narratora. Redukcja ta, przypominająca w swym metodyzmie filozoficzną redukcję fenomenologiczną Edmunda Husserla, jest wprowadzona przez usunięcie wszelkich możliwości narratora, by spojrzeć na siebie niejako z boku, wszelkich możliwości istnienia czegoś poza „mówiącym ja”. W rezultacie w pierwszej z powieści, która posiada nadal wątek fabularny, narrator Molloy, starzec wyruszający na poszukiwanie matki, jawi się jako całkowicie „niewiarygodny narrator”, ponieważ co chwila zapomina, kim jest i czego szuka, a napotykanie postaci swobodnie wpisuje we wspomnienia i wydarzenia z przeszłości. On także, podobnie jak Redmond Hatch, nie opowiada o dzieciństwie oraz przedstawia swoją osobę i historię z własnej, silnie subiektywnej perspektywy. W drugiej części powieści na poszukiwania Molloya wyrusza Jacques Moran. Jego opowieść jest podstawą do napisania przyszłego raportu dla pracodawcy, zachowuje zatem pozory (kolejne podobieństwo do powieści McCabe’a) racjonalnie przedstawionej sekwencji wydarzeń. W pewnym momencie, z przyczyn trudnych do ustalenia, postępowanie Morana staje się jednak coraz bardziej nieracjonalne. Utwór kończy się morderstwem przypadkowej osoby (Molloya?), a czytelnik nie jest pewny, czy zataczająca koło opowieść nie oznacza rzeczywistej tożsamości dwóch postaci, których głosy zdają się z sobą łączyć.

Trauma osobista i narodowa

Pojawiające się często w tekstach krytycznych dotyczących twórczości McCabe’a głosy wpisujące ją w nurt zainteresowanej przeformułowywaniem tradycyjnych definicji tożsamości literatury postmodernistycznej należy zatem postrzegać jako o tyle uzasadnione, że irlandzki pisarz wydaje się świadomy rozwijającej się w humanistycznej debaty na temat tożsamości, a echem tej świadomości mogą być stosowane przez niego zabiegi na poziomie narracji. Niemniej jednak, jak starałam się wykazać w powyższych uwagach, znajdują się one, w identycznej niemal formie, także w (irlandzkiej i kanonicznej) literaturze poprzedzającej „epokę” postmodernizmu, trudno zatem postrzegać je jako elementy typowe wyłącznie dla literatury postmodernistycznej. Skupienie się na

tej kwestii może wręcz oznaczać pominięcie innych problemów, które stanowią być może ważniejszy punkt odniesienia i są silniej związane ze współczesnymi problemami irlandzkiego społeczeństwa. Tą ważniejszą kwestią wydaje się zarysowana na samym początku problematyka obecności traumy równolegle na poziomie osobistym i zbiorowym, narodowym.

W powieściach McCabe'a, jak zauważa Herron, nie ma najmniejszego śladu „wspaniałej, nowej Irlandii”, a portret, jaki utwory te malują, to obraz narodu „całkowicie niezdolnego do przystosowania się do zmieniających się czasów”. Narodu znajdującego się w istocie „w stanie krytycznym” (Herron 2000: 172). Niemniej jednak celem takich utworów, a literatura zna ich przecież wiele, nigdy nie było wyłącznie snucie ponurych wizji ostatecznego upadku społeczeństwa i kultury. Celem tym nie było także podejmowanie formalnych eksperymentów, które nie odnosiłyby się do innych, pozatekstowych rzeczywistości bez względu na to, jak hermetyczny świat narratora tworzyłby ów formalny eksperyment. W powieściach McCabe'a, jak zauważa Shirley Peterson, jednostka i jej problemy stają się „znakiem kultury jako całości”, ponieważ bohaterowie stanowią dowód na to, że „nieleczona trauma wciąż się reprodukuje” (Peterson 2009: 17). W tym sensie skupienia na jednostkowym przypadku nie należy rozpatrywać jako filozoficznych rozważań nad przemianą definicji podmiotu w kulturze ponowoczesnej, lecz jako „podjęcie działania”, zaangażowanie w zadanie, jakim jest naprawa społecznych, wspólnotowych więzi.

Bibliografia

- Carruthers G. (2005), *The Novel in Ireland and Scotland* [w:] *A Companion to the British and Irish Novel 1945–2000*, ed. B.W. Shaffer, Malden, MA: Blackwell, s. 112–127.
- Fogarty A. (2009), *Ireland and English Fiction* [w:] *The Cambridge Companion to the 20th Century English Novel*, ed. R.L. Caserio, Cambridge: Cambridge University Press, s. 102–113.
- Herron T. (2000), *ContaminNation: Patrick McCabe and Colm Tóibín's Pathographies of the Republic* [w:] *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, eds. L. Harte, M. Parker, Basingstoke–London: Macmillan, s. 168–191.
- Lyotard J.-F. (1997), *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Aletheia.
- McCabe P. (2006), *Winterwood*, London: Bloomsbury.
- McHale B. (2012), *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- O'Brien E. (2008), *Winterwood: A Portrait of the Artist as a Postmodern Pariah* [w:] *Modernity and Postmodernity in a Franco-Irish Context – Studies in Franco-Irish Relations*, t. 2, eds. G. Neville, E. Maher, E. O'Brien, New York: Peter Lang, s. 141–160.
- Peterson S. (2009), *Homeward Bound. Trauma, Homesickness, and Rough Beasts in O'Brien's in the Forest and McCabe's Winterwood*, „New Hibernia Review”, t. 14, nr 3, s. 40–58.
- Potts D. (2005), *The Irish Novel after Joyce* [w:] *A Companion to the British and Irish Novel 1945–2000*, eds. B.W. Schaffer, Malden, MA: Blackwell, s. 457–468.
- Shaffer B.W. (2006), *Reading the Novel in English 1950–2000*, Malden, MA: Blackwell.
- Tóibín C. (1991), *Martyrs and Metaphors* [w:] *Letters from The New Island*, ed. D. Bolger, Dublin: Raven Arts Press, s. 44–55.